

ЭВОЛЮЦИЯ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА: ОТ РАННЕГО КАБАКОВА ДО ПОЗДНЕГО ПЕППЕРШТЕЙНА*

Елена Кусовац

Белградский университет,
Белград, Сербия

THE EVOLUTION OF MOSCOW CONCEPTUALISM: FROM EARLY KABAKOV TO LATER PEPPERSTEIN

Jelena Kusovac

University of Belgrade,
Belgrade, Serbia

This article considers the most important strategies, techniques, and concepts that formed in the Moscow artistic environment from the late 1970s until the present day. The author of the article focuses on the creative work of Pavel Pepperstein, an artist and writer who belonged to the group of young conceptualists. The artist adopts some of the conceptual strategies he inherited from his father V. Pivovarov, I. Kabakov, and A. Monastyrsky and develops them in his own manner, thus giving them special characteristics and his own features. The aim of the article is to show and enlarge the context of the artist's oeuvre by analysing his collaborations with other Moscow conceptualists and social artists, paying special attention to the Medical Hermeneutics Inspection group founded by Pepperstein in 1987 with S. Anufriev and Yu. Leiderman. Apart from visual artistic forms, mainly graphics, installations, and performances, one of the main activities of the group were numerous theoretical treatises that addressed issues of aesthetical, philosophical, and linguistic discourse in conceptual and contemporary art, as well as the relationship between art and its interpretation.

Keywords: artistic trends in modern art, Moscow conceptualism, Pavel Pepperstein, Medical Hermeneutics Inspection, concept, interpretation

* *Citation:* Kusovac, J. (2021). The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Pepperstein. In *Quaestio Rossica*. Vol. 9, № 2. P. 435–450. DOI 10.15826/qr.2021.2.588.

Цитирование: Кусовац Е. The Evolution of Moscow Conceptualism: From Early Kabakov to Later Pepperstein // *Quaestio Rossica*. Vol. 9. 2021. № 2. P. 435–450. DOI 10.15826/qr.2021.2.588 / Кусовац Е. Эволюция московского концептуализма: от раннего Кабакова до позднего Пепперштейна // *Quaestio Rossica*. Т. 9. 2021. № 2. С. 435–450. DOI 10.15826/qr.2021.2.588.

Рассматриваются наиболее значимые стратегии, приемы и концепты, которые формировались в московской художественной среде начиная с конца 70-х гг. XX в. до сегодняшнего дня. В центре внимания автора – творчество художника и литератора Павла Пепперштейна, принадлежавшего к группе младших концептуалистов. Художник присваивает некоторые концептуальные стратегии, унаследованные от своего отца В. Пивоварова, а также И. Кабакова и А. Монастырского, и развивает их в особой манере, придавая им характерные черты и личную печать. Цель исследования – показать и расширить контекст работы художника через анализ его сотрудничества с другими московскими концептуалистами и соцартистами и обратить особое внимание на переплетения, влияния и различия их художественной поэтики. Особое внимание уделяется группе «Инспекция “Медицинская герменевтика”», которую Пепперштейн основал в 1987 г. вместе с С. Ануфриевым и Ю. Лейдерманом. Помимо жанров изобразительного искусства (в первую очередь графики, инсталляций и перформансов), основная деятельность этой группы состояла из производства многочисленных теоретических текстов, которые касались вопросов эстетического, философского и лингвистического дискурса в концептуальном искусстве, а также взаимоотношений искусства и его интерпретации.

Ключевые слова: художественные направления в современном искусстве, московский концептуализм, Павел Пепперштейн, «Инспекция “Медицинская герменевтика”», концепт, интерпретация

Московский концептуализм стал первым художественным направлением после русского авангарда, хронологически совпадающим с западными движениями в искусстве. Первые работы московских концептуалистов относятся к концу 1960-х и началу 1970-х гг., когда основывались концептуалистские группы на Западе. Этот факт определяет мнение одного из немногих исследователей московского концептуализма теоретика культуры Виктора Тупицына, который считает, что «отечественный модернизм 10-х, 20-х и 30-х годов повлиял на формальные опыты шестидесятников в значительно меньшей степени, чем западный, пригревший не востребовавшийся у себя на родине призрак русского авангарда» [Тупицын, с. 8].

Закрытость общества, несвобода, идеологизация быта и языка, постоянное ощущение страха¹, невозможность самоидентификации в творческом и личном смысле – все это приводило к появлению художников, которые хотели убежать от официальной культуры и идеологии. В такой напряженной атмосфере в рамках неофициального искусства создается направление московского концептуализма. Ряд его основоположников (И. Кабаков, В. Пивоваров, Д. А. Пригов,

¹ Более подробно о неофициальном и подпольном искусстве, как и о теме страха, см.: [Бобринская, 2013].

А. Монастырский) формировались именно в кругу неофициального искусства².

Главным видом изобразительного искусства того периода были станковая живопись и графика; и по своим формам, и по содержанию они были скованы жесткими правилами и нормами. Кабаков, поступивший в 1951 г. на отделение графики в Суриковский институт, вспоминает, что «вся учеба, и в школе художественной, и в художественном институте, вся как бы была “для них”, а не для себя, чтобы “они” были довольны, не выгнали (из школы, института), чтобы все было похоже на то, что “они” требуют» [Кабаков, 2008, с. 11]. Творческая свобода художника предельно ограничена, единственное ее проявление наблюдается у Кабакова в его записках в альбомах, которые ученики должны были «заполнять набросками и эскизами» [Там же, с. 13]. Кабаков вспоминает: «Возможно, что это “текстоблудие” привело потом к идее введения текста в изображение, участию в картине “на равных” изображения и текста» [Там же]. Этими «бесконечными текстами» в альбомах Кабаков продолжил авангардистскую традицию теоретизирования искусства в своих записках (например, К. Малевича, В. Кандинского) и проложил дорогу к некоторым дискурсам московской концептуальной школы: комментированию, интерпретации и самоинтерпретации.

В 1970-х гг. Кабаков и Пивоваров начинают работать в новом жанре для советской живописи – альбоме. Альбомы представляют собой серии отдельных листов бумаги с графическими изображениями и текстами, при перелистывании которых, по высказыванию Кабакова, возникает «идеальная психофизическая модель текущего времени» [Там же, с. 124], сам процесс имеет ритуальный характер³. Жанр альбома можно сравнить с литературным «жанром картотеки», изобретенным Л. Рубинштейном. Хотя в первом случае речь идет о визуальном восприятии, а во втором – о слуховом, в обоих случаях зритель/слушатель встречается с протеканием времени, а не статикой, характерной для просматривания картин или чтения текста, а также с серийностью произведения. Паузы, пробелы или разрывы (которые можно трактовать и как «отсутствие события»⁴),

² Среди них художники Евгений Кропивницкий, Оскар Рабин, Владимир Янкилевский, Борис Турецкий, Владимир Пятницкий, Василий Ситников, Владимир Яковлев, Эрнст Неизвестный, Юло-Ильмар Соостер, поэты Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холин, Овсей Дриз и др.

³ Пепперштейн это называет «ритуалом домашнего просмотра альбомов»: «При этих просмотрах зрители (несколько человек, как правило, не более пяти-шести) располагались на стульях перед пюпитром, на котором устанавливался альбом. Автор во время показа стоял за пюпитром и неторопливо переворачивал листы с текстами и изображениями. Руки художника становились руками священнослужителя, а сами Кабаков и Пивоваров сделались тайными диснеями, демонстрирующими избранным зрителям таинственные медленные мультфильмы о странствиях душ» [Пепперштейн, 2014, с. 13].

⁴ Одна из важных характеристик московской концептуальной школы – паузы в стихах Вс. Некрасова и Г. Айги, «пустые места» в акциях А. Монастырского, паузы при чтении стихов на карточках Л. Рубинштейна, пустотный канон медгерменевтов, пустые части холстов у И. Кабакова и др.

получившиеся при чтении реплик с рубинштейновских каталожных карточек или при перелистывании альбомов, предоставляют слушателю или зрителю возможность «уловить информацию» и лучше обработать ее в собственном сознании. Е. Бобринская считает, что об альбомах Кабакова и Пивоварова можно с полным правом говорить и как о «произведениях литературного творчества» [Бобринская, 1994, с. 10].

Альбомы представляют собой основной жанр в творчестве Виктора Пивоварова и посвящаются темам одиночества, забвения, искажения художественной и экзистенциальной идентичности, ностальгии («Лицо», «Проект для одинокого человека», «Конклюзии») и некой абсурдной корреляции между человеком и «умом непостижимым» миром. Пивоваров выбирает для своих метафизических пространств одиноких героев-эйдосов, иногда человекообразных, но часто и геометризированные силуэты без лица и эмоций, в которых обитает душа⁵. Одиночество, изоляция, монотонность, бессобытийность и пустотные миры Пивоварова представлены в метафорических и условных образах. Его эстетический субъект, «художник-персонаж», превращается в «маленького человека» в прямом и в косвенном смысле.

В его художественном эксперименте «Микрогомус» (1979), задуманном как часть большого альбомного «романа» [Виктор Пивоваров, с. 78], Микрогомус ощущает ужас и угрозу от обыкновенных бытовых вещей вокруг него, за которыми он пристально наблюдает и чью энергию «злых точек» постоянно ощущает, пока сам не исчезнет, спрятавшись в спичечную коробку в ящике рабочего стола. Однако одиночество представлено как высшая степень аскетизма⁶, в котором человек остается наедине с самим собой, прячется за кулисы собственной души, потому что «там просторно, загадочно и прохладно, и там проживает бесконечность» [Пепперштейн, 2014, с. 8].

Московский концептуализм в 1970-х гг. был не только стилем в искусстве, но и стилем жизни. А. Монастырский пишет: «Концептуализм в Советском Союзе – это вещь неслучайная, она соприродна нашей системе, нашей социальной сфере, где место предметности очень маленькое. Мы, собственно, живем в концептуальном пространстве» [Бакштейн, Кабаков, Монастырский, с. 248]. Это время приводит к новому пониманию произведений искусства не только через визуальное, но и через интеллектуальное восприятие. Интерпретация знаков, символов, заложенных в концептуальных работах, как и тотальная идеологизация пространства, становятся главными признаками московского концептуализма. Картину заменяют объект, инсталляция, акция, перформанс, хеппенинг.

В 1970–1980-е гг. концептуальные художники объединяются в художественные группы – «коллективные» или «коммунальные» *тела*

⁵ Картина В. Пивоварова «Как изобразить жизнь души?» (1975).

⁶ Это наиболее наглядно показано в альбоме В. Пивоварова «Отшельники» (2003).

московского концептуализма⁷, что имело результатом не только групповое творчество, соавторство, но и совместные обсуждения, анализ и комментирование. Коллективность стала важным признаком творчества Пепперштейна: это проявилось в создании группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”», соавторстве с С. Ануфриевым и В. Мазиным, кинематографических проектах с Наташей Норд или музыкальных – с рэп-группой «Треш Шапито-Кач».

Между 1979 и 1986 гг. в Париже вышло восемь номеров «А–Я журнала русского неофициального искусства» (1979–1986) под редакцией Игоря Шелковского и Александры Обуховой. В первом номере этого журнала Б. Гройс назвал московский концептуализм «романтическим», подчеркивая, что «единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный» [Гройс]. Автор считает, что именно «с мистической религиозностью связаны и некоторый специфический “лиризм”, и “человечность искусства”» [Там же]. Такой лиризм характерен для многих концептуальных художников: В. Пивоварова, И. Кабакова, группы «Коллективные действия», П. Пепперштейна. Именно этот лиризм, подчеркнутая эмоциональность и ностальгические ощущения отличают московский концептуализм от сугубо интеллектуального западного.

Говоря о московском концептуализме, А. Монастырский обращает внимание на определение «московский», подчеркивая, что «в слове “московский” больше свободы, чем в словах “русский”, “советский” или “американский” концептуализм» [Монастырский]. Он хранит документацию о перформансах «Коллективных действий» и публикует ее в пяти томах «Поездок за город», а фотографии, машинописные тексты собирает в сборниках и папках МАНИ в период с 1982 по 1988 г. В начале 1980-х г. Пепперштейн продолжает работать в жанре альбомов и создает большинство из них с 1982 по 1986 г. Самыми известными из них стали «Наблюдения», «Ленин», «Рисунки Сталина», «Освобождение атрибута (1994)». В его творчестве выделяются три этапа: «альбомный» период 1980-х гг., медгерменевтический период – период творчества в рамках группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”» (1987–2001) и нацсупрематистский период с начала нулевых, когда художник, возвращаясь к индивидуальному творчеству, работает в основном в стиле нацсупрематизма⁸ и расширяет свою деятельность на другие сферы творчества (фильмы, музыку и перформансы). Связующим звеном между этими периодами является психodelика.

⁷ «Гнездо» в составе: Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис (1975–1979), «Коллективные действия» (1976–1989); «Мухоморы»: Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Владимир МIRONENKO, Сергей МIRONENKO, Алексей Каменский (1978–1984), СЗ: Виктор Скерсис, Вадим Захаров и др.

⁸ Нацсупрематизм – неологизм (сокращение от национал-супрематизм), придуманный автором, представляет, по его мнению, новый художественный стиль в русском искусстве.

Игра с аутентичностью

Игра с аутентичностью, альтернативной историей, подмена авторства и идентичности, придумывание альтер-эго, художника-персонажа, а позже и зрителя-персонажа, критика-персонажа и идеолога-персонажа являются важными практиками московского концептуализма. Термин «художник-персонаж»⁹ первый раз употребил Свен Гундлах в 1983 г., а его концепцию разработали И. Кабаков¹⁰, Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид. И. Кабаков в своих альбомах из серии «Десять персонажей» (1974–1975) и В. Пивоваров в альбоме «Микрогомус» создают «маленького человека» и его внутренний мир в клаустрофобическом пространстве.

По наблюдениям Е. Бобринской, «эту традицию подхватывают позднее В. Захаров и В. Скерсис. В 1982 г. в рамках своих концепций “фантомов” и “симуляции в культуре” они придумывают художников-персонажей – Катю Шницер, Лену Володину и ее брата Игоря Володина – и создают от их имени ряд работ» [Бобринская, 2013, с. 188]. Кабаков в проекте «Альтернативная история искусства» создает от своего имени трех героев, принадлежавших к разным школам и направлениям: Шарля Розенталя (1898–1933), типичного авангардиста-модерниста начала XX в., писавшего картины в духе сезаннизма, кубизма и супрематизма, Илью Кабакова, двойника автора инсталляции (1933), и Игоря Спивака, родившегося в 1970 г. В. Пивоваров в тексте «Филимон, или Действительные записки из подполья» пишет якобы дневник своей бабушки, оказавшейся мышью, или прибегает к визуальному образу «монаха Рабиновича», появляющегося и в серии рисунков «Сутра страхов и сомнений», который пишет письмо художнику, где интерпретирует метафору лимона в культурно-историческом аспекте. В 1981 г. Пепперштейн создает один из своих первых альбомов под названием «Каталог выставки произведений блюмаусских художников за 1970–1980 годы». Поместив выставку в выдуманный город Блямбург в вымышленной стране Блюмаус, художник выступает как составитель каталога и министр печати барон Пауль фон Пивовариус, и одновременно В. Пивоваров *alias* барон Феофан фон Витт является министром культуры и организатором выставки. В каталоге напечатаны репродукции вымышленных художников разного периода и направлений: абстракционизма, экзистенциального примитивизма, сюрреализма, концептуализма. Пепперштейн продолжает концептуалистскую традицию вымышленного художника-персонажа – «фигуру посредника между автором

⁹ Более подробно об этом см.: [Кабаков, 1985].

¹⁰ И. Кабаков под этим понятием подразумевал «результат процесса, в котором автор (он же креатор, “создатель”) создает не художественные объекты – картины, скульптуры и т. д., а создает главное и важнейшее свое произведение – “художника-персонажа”, который уже, в свою очередь, создает, “творит” соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д.» [Кабаков, 2003].

произведения и его зрителем» (цит. по: [Словарь терминов, с. 92–93]). От чужого имени он создает рисунки в альбоме «Наблюдения», «Ленин» и «Рисунки Сталина» в период между 1982 и 1986 гг.

На персональной выставке «Мечты и музей» (*The Dream and Museum*) в галерее «Цуг» в Швейцарии в 2002 г. Пепперштейн представляет свои работы, написанные в стиле Сезанна, Герстля, Херцога, Кандинского, Климта, Матисса, Мунка, Шиле и др., добавляя к ним свои визуальные и текстовые комментарии. Этим он разрушает традиционную концепцию музея, в котором картины художников расположены по утвержденным принципам в зависимости от стиля, периода, школы. Пика мифотворчества Пепперштейн достигает в 2016 г., когда по приглашению своего друга врача Германа Зеленина, якобы работавшего в Институте имени Николая Федорова, соглашается поучаствовать в научном эксперименте, который подразумевает воскрешение из мертвых художника Пабло Пикассо. Ввиду своей междисциплинарно-терапевтической деятельности Пепперштейн является одновременно и терапевтом, и художником, и вдохновителем Пабло, помогая воскресшему художнику вернуть творческое вдохновение и продолжить писать картины. В конце Пикассо якобы исчез из института и оставил множество своих холстов Пепперштейну, который их выставил в 2017 г. в галерее «Цуг» в Швейцарии, а потом и в Москве во *Vladey Space* на Винзаводе под названием «Воскрешение Пабло Пикассо в 3111 году».

В рассказе, сопутствующем выставке, П. Пепперштейн объясняет, что 3111 г. соответствует 2016 г. по летоисчислению в мире мертвых, откуда и прибыл Пикассо. Эта концептуалистская игра в исчезновение автора и в появление персонажа, за которым автор прячется, возможно, спровоцирована ощущением вторичности и марионеточности в отношении к официозу, Ленину, Сталину, партии. Таким образом, художники десакрализировали самих себя, уничтожали или мистифицировали свое авторство и создавали новых персонажей¹¹. Из всего этого можно заключить, что мистификация и идентификация с Другим являются важным принципом творчества художника.

Наблюдение, инспектирование и экспериментирование

Наблюдение является одним из главных методов теории и практики московского концептуализма, наиболее часто применяемым группами «Коллективные действия» и «Инспекция “Медицинская герменевтика”». Московские концептуальные художники были оторваны от международного контекста, они наблюдали искусство отрывочно и со стороны, но в некоторых акциях и художественных проектах они анализируют события как бы изнутри. М. Рыклин пишет по этому поводу на примере И. Кабакова: «он деконструирует

¹¹ Хорошим примером является концептуалистская поэзия Дмитрия Александровича Пригова.

любое наблюдение и самого наблюдателя, зрителя как фикцию, перечеркиваемую сцеплением речевых позиций. Зритель становится у него чистой случайностью, точкой сгущения, легко распадающейся на составляющие. Деконструируя зрительный акт как фикцию и перманентную фрустрацию в силовом поле речевой культуры, он кладет начало пустотному канону московского концептуализма» [Рыклин, с. 80].

Наблюдаемые события художники-медгерменевтики оценивали и комментировали, вводя термин «высшая оценочная категория», под ним они подразумевали спонтанное выставление оценки, которая «демонстрирует отказ от оценки и одновременно осознание невозможности такого отказа» (цит. по: [Словарь терминов, с. 32]), что деконструирует и перечеркивает этот оценочный дискурс и превращает его в пустой центр¹². Медгерменевты были знамениты своими хеппенингами, в которых экспериментировали с человеческим сознанием, точнее, с синдромом коллективного бессознательного. Они создавали симуляцию и подменяли подлинное фальшивкой, стараясь убедить публику в точности и важности их ложной интерпретации. Симуляция, подмена подлинного фальшивым, якобы серьезное отношение к этим хеппенингам, спонтанность действия¹³, импровизации, философствование, создание специального языка вымышленных терминов, знакомых только узкому кругу художников, загадочность, терминофилия, графомания¹⁴ и логорея их интерпретационных практик – все это основные характеристики их художественной деятельности. Такими экспериментами, в которых прежде всего была важна игра, они шокировали и провоцировали элитарную галерейную публику. Б. Гройс справедливо замечает, говоря о художественной деятельности «Коллективных действий», что «особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной преднастроенности зрителя, их чистый “лиризм”. Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия» [Гройс].

¹² В начале 1970-х гг. Кабаков начал создавать картины и альбомы с пустым белым центром, в которых изображение помещалось по краям. Социальный мотив и мимесис такого рода изображения в демонстрационном поле Кабакова как поле личного результативного контекста понятен и неоднократно отрефлексирован им самим: не вылезай в центр, задавят!

¹³ М. Рыклин считает, что «время действия, расположение участников, соотношение речевых кусков и молчания складываются в их работах как бы сами собой. Они извлекают из случайности закономерность прямо на глазах удивленной публики, опираясь на интуицию и большой опыт аутичного письма. Если интуиция дает сбой, с неизбежностью возникает театрализация. Нечто подобное случилось во время акции “Нарезание”. Тогда А. Носик кричал всякий раз, когда Ю. Лейдерман начинал нарезать буханку хлеба с помощью хлебoreзки, и это очень напоминало сцену из пьесы Ионеско» [Рыклин, с. 109].

¹⁴ Графоманию Ю. Лейдерман определил как «однородный фон текстовых связей и интерпретаций, лишенный всяких предметных опор и озабоченный лишь продуцированием самого себя в цепи бесконечных версификаций» [Словарь терминов, с. 30].

Группа «Коллективные действия» уходила от урбанистической среды городского пространства «за город» и там развивала свои художественные практики. Ее члены принимали роль сторонних наблюдателей, избегая активного участия в политической жизни. Этим акциям не были свойственны радикализм или эпатаж; они отличались интроспективностью, минимализмом и компилятивностью. И если они и формировались как протест против советской действительности, то этот протест являлся пассивным, превращаясь в какой-то метафизический резонанс в инспектировании этой действительности, в которой позиция наблюдателей и инспекторов, во всяком случае, подразумевала и критическое отношение. Этот концепт «наблюдения» хорошо визуализировал Д. А. Пригов в своих газетах, объектах и инсталляциях с изображением зловещего вездесущего мирового глаза, что усиливало идею присутствия Другого. Такой аполитичный подход к изображению реальности содержал в себе исследование коллективного бессознательного и формирование художественных практик. Многие подобные акции рождались как ответ на абсурдную советскую действительность¹⁵.

Е. Бобринская пишет, что «одна из существенных особенностей московского концептуализма может быть определена как “литературный вариант” концептуального искусства, в отличие от “лингвистического” западного» [Бобринская, 1994, с. 16]. Однако художественная практика «Инспекции “Медицинская герменевтика”» и, в частности, «Коллективных действий» в некоторой степени все же приближается к западной эстетике. Их работы отличаются минимализмом и неэстетичностью объектов, а их теоретические художественные практики сводятся к манипуляциям с языком, свойственным западному концептуализму, прежде всего это свойственно для групп «Art and Language» и «Fluxus», с которыми их связывает особая шуточная и ироничная сторона языкового дискурса. В. Тупицын подчеркивал, что «концептуализм – это прежде всего антивизуальная идеология» (цит. по: [Московский концептуализм, с. 107]).

Советский язык идеологичен. Об этом писали и говорили многие художники и теоретики московского концептуализма. В частности, Пригов рассказывал:

Я взял советский язык как наиболее тогда функционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он абсолютная исти-

¹⁵ Так, например, акции «Комедия», «Третий вариант» и «Место действия», во время которых выкапывались ямы за городом с целью семантизации пустого действия, стали художественным отражением ситуации с земляными работами, которые велись днем и ночью на протяжении четырех лет возле кинотеатра «Космос». Дело в том, что никто не мог понять смысла этих раскопок.

на. Я хотел показать, что есть свобода. Язык – только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу (цит. по: [Гандлевский, с. 5]).

Язык в СССР, особенно печатное слово, был безличным, анонимным, бюрократизированным и принадлежал всем. Все говорили на языке идеологических штампов. Лозунги и штампы, созданные в целях массовой пропаганды советской идеологии, воздействовали на бессознательное масс. Это отразилось в московском концептуализме: «Неслучайно такое распространение у концептуалистов формы лозунгов, плакатов, объявлений, т. е. формы речений анонимных, лишенных своего субъекта» [Бобринская, 1994, с. 17]. В поисках собственного «авто-номного» языка его члены (особенно медгерменевты) удалялись от общественного культурологического нарратива (штампов, лозунгов, бюрократических формулировок, языка СМИ) и создавали во взаимной коммуникации новую систему понятий, основанную на ироничной имитации структуры идеологического языка. Идеология, по словам В. Тупицына, рассматривалась как «замкнутый эйдос, который сам по себе структурирован настолько идеально, что он целиком гармоничен и являет тип “закрытого текста” вместе с иллюстрациями и комментариями» [Тупицын, с. 41].

Московские художники создали уникальный совместный проект – «Словарь терминов московской концептуальной школы» под редакцией А. Монастырского, его составителя и идейного творца. В нем приняли участие почти все художники и писатели московского концептуального круга. Концептуалисты не только придумывали неологизмы, но часто заимствовали слова-термины из других наук и научных дисциплин (медицины, психологии, психоанализа, религиоведения). «Словарь» является своеобразной схемой знаков-терминов, в которой последний через индивидуальную или коллективную символику, распространенную среди определенного круга людей, получает свое определение – «означаемое».

Эти термины объединяли визуальные и речевые знаки, идеологические, семиотико-эстетические дискурсы, отдельные синдромы, анализы художественного жеста и текста, системы и концепции. Суть «интриги терминотворчества» состояла в том, чтобы при помощи языковой трансформации образовалась новая терминологическая сеть с ограниченным временем использования терминов и ограниченным количеством пользователей. Термины, составляющие «Словарь», напоминают конструирование иероглифов у обэриутов¹⁶.

¹⁶ Л. Липавский ввел термин для того, чего нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом – «иероглиф»: «Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, физиологического, психофизиологического. его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, т. е. антиномией, противоречием, бессмыслицей. Иероглиф можно определить как обращенную ко мне косвенную или непрямую речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное» [Друскин, с. 324].

В центре медгерменевтических исследований, в их «небесных лабораториях» находились такие понятия, как «дискурс», «тезисы», «конспект», «идеологический доклад». В теоретических произведениях медгерменевтов мы погружаемся в стихию текста. Текст уничтожался текстом о тексте, оставляя пустое место в сознании читателя. Кажется, что они критикуют постструктуралистский дискурс постструктуралистским методом словообразования и его деконструкцией, одновременно фетишизируя советский идеологизированный язык. Под влиянием постструктурализма, особенно шизоанализа Делёза и Гваттари, они инспектируют идеологизацию и фетишизацию языка теми же средствами, применяя их на советской почве. Их тексты скучны, однообразны, основаны на бюрократической терминологии, переполнены терминами, знакомыми только медгерменевтам и близкому им кругу художников¹⁷. Они как бы отгораживаются от официальной идеологии идеологией собственной, придуманной, чтобы, с одной стороны, защититься, а, с другой – актуализировать свой отстраненный взгляд, и с некоторой насмешкой смотрят на все то, что происходит вокруг.

В. Тупицын считал, что «идеология возникает сразу, как только ребенок, выходя из инфантильной (младенческой) фазы, начинает общаться к языку. Язык без идеологии невозможен, и это принцип, свойство языка. Доречевая фаза считается доидеологической, это тот самый “рай”, о котором идет речь. То есть мир без метафор и других тропов, коррумпирующих сознание... Создание искусственной, или игрушечной идеологии – это попытка “впасть в детство”, вернуться на “стадию зеркала»» [Тупицын, с. 42]. Таким образом, можно прийти к выводу, что сознание, а также и бессознательное в советском обществе были структурированы как идеология. Присутствие этой идеологии в миропонимании некоторых концептуалистов порождало появление новой индивидуальной идеологии и приводило к образованию нового «искусственного» языка, на котором они общались.

Интерпретация и самоинтерпретация

Беседы и дискуссии, теоретическая деятельность, диалог и комментарии принадлежат традиции старших московских концептуалистов, собиравшихся на кухнях, в подвалах или мастерских – особых художественных пространствах. Такие сакральные пространства – единственные поприща свободного художественного высказывания. Этот концепт разговоров «на кухне» влек за собой комментарии, обсуждения, различные интерпретации, и такой подход к искусству повлиял на развитие теоретического дискурса «инспекторов медгер-

¹⁷ Об этом писала и Н. Злыднева: «Вторая тенденция времен перестройки – установка на непонятность, фиксация на персональном, приватном, психологическом – также апеллирует к слову. Речь идет об экзальтированном сверхчеловеке как главном герое группы “Инспекция ‘Медицинская герменевтика’” (С. Ануфриев, Ю. Лейдерман, П. Пепперштейн)» [Злыднева, с. 68].

меневтики». «Инспекция “Медицинская герменевтика”», наряду с инсталляциями и объектами, развивает до предела искусство вербализации, то есть комментирования, аналитики и самоинтерпретации.

В концептуальной и постмодернистской практиках искусство не может существовать без комментария. Из этих разговоров и развился отдельный жанр – жанр беседы. И. Кабаков вспоминает:

Свойство наших бесед было в том, что предполагался заведомо дистанционный взгляд на явления, художественные и политические, на то, что нас всех окружало в этой жизни. Мы смотрели на эту жизнь из какой-то другой точки. И каждый принимал эту точку зрения, понимал, что и другой учитывает вот эту постороннюю точку зрения на то, что происходит. То есть мы были жители какого-то замкнутого пространства, назовем прямо – тюрьмы, сидели на нарах, но у каждого сохранялось представление, что есть еще большой мир, где этот «нарный» мир может быть предметом описания. То есть это не были крики «Свободу», как у диссидентов. Нет, мы уже сидели на нарах, и не было никакой мысли, что нас с этих нар куда-то отпустят или мы сами что-то можем (цит. по: [Московский концептуализм, с. 68]).

Разговоры старших концептуалистов, свобода речи, проявляющаяся только в «дисциплинарных пространствах», и их рефлексивность в общении повлияли на формирование художественной деятельности «Инспекции “Медицинская герменевтика”». Такие дискурсивные игры, в которых ведется умная и интересная беседа об искусстве, философии и жизни, П. Пепперштейн и И. Кабаков представили в своей инсталляции «Игра в теннис» (1996). Игра в теннис в этом случае являлась метафорой интеллектуального соперничества¹⁸, остроумного диалога между концептуалистами, в котором вся коммуникативная деятельность строится как игра по определенным правилам и стратегиям¹⁹. Такую игру они повторили с Б. Гройсом, когда на черных досках мелом записали свои диалоги про искусство концептуалистов. Эти философские занятия рождались как приятное времяпрепровождение и напоминали диалоги софистов и обэриутов. Одной из важных характеристик этих диалогов был игровой элемент философии, содержащий в себе шутовство, мимы, фарс²⁰. Не случайно художники выбрали именно игру в теннис. Философ В. Шестаков определяет теннис как игру, для которой характерна быстрая смена побед

¹⁸ Такое игровое состязание в остроумии характерно для греческой манеры вести беседу. Более подробно об этом см.: [Хейзинга].

¹⁹ Более подробно об этом см.: [Витгенштейн, с. 75–319].

²⁰ Пепперштейн пишет о «чрезвычайно важной для 90-х годов эстетике “ограниченного сознания”: тупости, идиотизма, причем тупости как некоего шика, как некоего варианта *glamour*. Тупость есть в данном случае не отказ от мышления, а способ мыслить с задержками, с разрывами, постоянно демонстрируя “честную” раздробленность памяти» [Пепперштейн, 2001].

и поражений, а также и резкая смена контрастных эмоциональных состояний²¹.

Теннис – метафора идей о предопределении, свободе воли и назначении человека. Это символ человеческого существования, борьбы со своей судьбой и возрастом, борьбы за свое истинное предназначение. Великое, но бесцельное занятие. Действительно, практический утилитарный результат игры, на которую тратится так много усилий и энергии, равен нулю. С точки зрения здравого смысла игра в теннис алогична, иррациональна: огромные усилия тратятся на ничтожные цели. Очевидно, теннис нельзя понять с точки зрения утилитарной этики, он заключает в себе иной, более высокий смысл. Это аллегория человеческого предназначения [цит. по: там же].

В своих беседах концептуалисты не стремились достичь любой цели, для них были важны процесс интеллектуальной игры, смена вопросов и загадок, обсуждение той или иной проблемы, касающейся как искусства, так и жизни, и разнообразие интерпретаций.

В «Словаре терминов московской концептуальной школы» С. Ануфриев вводит термин «предоставительное искусство», подразумевающий «вид изобразительного искусства, при котором зрителю с помощью сложного фигуративного сюжета, заложенного в произведении, предоставляется самому интерпретировать это произведение» [цит. по: Словарь терминов, с. 72]. Это указывает на то, что в искусстве московского концептуализма, в теории медгерменевтов и в литературных произведениях Пепперштейна существуют смысловая множественность и бесконечное количество интерпретаций, и ни одна отдельно взятая не может претендовать на истинность.

«Инспекция “Медицинская герменевтика”» распалась в 2001 г., и художники продолжили свою самостоятельную деятельность: П. Пепперштейн регулярно выставляет свои нацсупрематическо-футурологические работы, публикует утопическо-психоделические рассказы и повести, снимает фильмы; Сергей Ануфриев работает в духе паттернизма, возвращаясь к визуальным первоэлементам и нарративу в живописи; Юрий Лейдерман продолжает писать рассказы и в какой-то мере перечеркивает историю концептуализма, официально «прощается» с ним²².

Так или иначе, во имя всего «самого светлого и настоящего» мы бесконечно обречены перечеркивать событие им же самим. Перечеркивать историю, чтобы она оставалась Историей, а не превращалась в предательство или товар. Как я, скажем, перечеркиваю Илью Ка-

²¹ Более подробно см.: [Шестаков].

²² Имеется в виду выставка Ю. Лейдермана «Песня “Товарищ”», состоявшаяся в киевской галерее *Vozdvizhenka Arts House* в ноябре 2015 г.

бакова, чтобы он оставался для меня великим художником, а не конформистом и путинским лауреатом. Перечеркиваю «Коллективные действия», «Медгерменевтику», московский концептуализм, чтобы они оставались новаторским искусством, а не архивным экспортным лейблом наподобие русского балета. Перечеркиваю часть собственной биографии, чтобы она оставалась личным событием, а не послужным списком [Лейдерман].

Однако художественные произведения «Инспекции “Медицинская герменевтика”» выставляются и по сей день²³, а некоторые из их многочисленных бесед, записанных на 50 аудиокассет, наконец расшифрованы и опубликованы в двухтомнике «Пустотный канон» в 2014 г. Иную позицию занимает, например, Вадим Захаров, художник, издатель, коллекционер и архивист произведений московской концептуальной школы, который на выставке «Постскриптум после R. I. P. Видеодокументация выставок современных московских художников (1989–2014)» представляет свой видеоархив, включающий документацию 228 персональных и групповых выставок, состоявшихся в 1989–2014 гг. в России и за рубежом, и этим заканчивает свою долголетнюю роль «архивариуса московского концептуализма». Понять сегодня, полвека спустя, что такое московский концептуализм со всеми своими школами, концептами, группами и отдельными художниками, так же сложно, как и в разгаре его. И нам кажется, что это и есть самая главная уловка этого направления, которое своими стратегиями претендует именно на Неизвестность, Неуловимость, Непонятность, другими словами, московский концептуализм и есть тот самый Колобок, который ускользает от самого себя и каждой определенности.

Список литературы

- Бакиштейн И., Кабаков И., Монастырский А. Триалог о комнатах // Сборники МАНИ. Вологда : Б-ка Моск. концептуализма, 2010. 248 с.
- Бобринская Е. Концептуализм. М. : Галарт, 1994. 216. с.
- Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М. : Breus, 2013. 496 с.
- Виктор Пивоваров : каталог : в 2 кн. М. : Artguide Ed. : Музей МАГМА, 2014. Кн. 1. 197 с.
- Витгенштейн Л. Философские работы. М. : Гнозис, 1994. 612 с.
- Гандлевский С. Дмитрий Александрович Пригов : Между именем и имиджем // Лит. газ. № 19. 1993. 12 мая. С. 3–7.
- Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А–Я : Журнал неофициального русского искусства. Paris ; N. Y. ; Moscow : А–Я, 1979. № 1. С. 3–11.

²³ Выставка «Труба, или Аллея долголетия» состоялась в 2012 г. в галерее «Риджина» в Москве. Эту инсталляцию Павел Пепперштейн и Сергей Ануфриев создали в рамках группы «Медицинская герменевтика» в 1995 г. и подготовили к пражской выставке «Полет, уход, исчезновение». В течение двух десятилетий инсталляция «Труба, или Аллея долголетия» участвовала в выставках в Германии, Чехии и Швейцарии, но в Москве была выставлена первый раз в 2012 г.

Друскин Я. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях : в 2 т. М. : Ладомир, 2000. Т. 1. С. 323–416.

Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М. : Индрик, 2008. 304. с.

Кабаков И. О художнике-персонаже // Зеркало. Тель-Авив : [Б. и.], 2003. № 21–22.

Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М. : Новое лит. обозрение, 2008. 365. с.

Лейдерман Ю. Песня «Товарищ» // Нігіліст : Продуктивна Руйнація : [сайт]. 22.11.2015. URL: <http://www.nihilist.li/2015/11/22/pesnya-tovarishh/> (дата обращения: 20.12.2020).

Монастырский А. В диалоге с В. Захаровым и Ю. Лейдерманом : О терминологии московского концептуализма // Художественный журнал : [сайт]. № 70. 2008. Дек. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/70/on-terms/> (дата обращения: 20.12.2020).

Московский концептуализм. Начало : каталог выставки / куратор и ред.-сост. Ю. Альберт. М. : Приволж. филиал Гос. центра совр. иск-ва, 2014. 271 с.

Пепперштейн П. Глядя на водопад : Бивис и Бат-Хед на MTV // Неприкосновенный запас : [сайт]. 2001. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html> (дата обращения: 20.12.2020).

Пепперштейн П. Вступительная статья // Виктор Пивоваров : каталог : в 2 кн. М. : Artguide Ed. : Музей МАГМА, 2014. Кн. 1. С. 7–14.

Рыклин М. Террорологии. Тарту ; М. : Эйдос, 1992. 114 с.

Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. А. Монастырский. М. : Ad Marginem, 1999. 221 с.

Тулицын В. «Другое» искусства. М. : Ad Marginem, 1997. 352 с.

Хейзинга Й. Человек играющий : Опыт определения игрового элемента культуры. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

Шестаков В. П. Философия и теннис // Вопр. философии. 2002. № 8. С. 42–51.

References

Al'bert, Yu. (Ed.). (2014). *Moskovskii kontseptualizm. Nachalo. Katalog vystavki* [Moscow Conceptualism. The Beginning. Exhibition Catalogue]. Moscow, Privolzhskii filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva. 271 p.

Bachstein, I. Kabakov, I. Monastyrskii, A. (2010). Trialog o komnatakh [Dialogue about Rooms]. In *Sborniki MANI*. Vologda, Biblioteka Moskovskogo kontseptualizma. 248 p.

Bobrinskaya, E. (1994). *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart. 216 p.

Bobrinskaya, E. (2013). *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Strangers? Unofficial Art: Myths, Strategies, Concepts]. Moscow, Breus. 496 p.

Druskin, Ya. (2000). Zvezda bessmyslitsy [The Nonsense Star]. In *"Sborishche друзей, ostavlennykh sud'boyu"*. L. Lipavskii, A. Vvedenskii, Ya. Druskin, D. Kharms, N. Oleinikov: "chinari" v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh v 2 t. Moscow, Ladimir. Vol. 1, pp. 323–416.

Gandlevskii, S. (1993). Dmitrii Aleksandrovich Prigov. Mezhdru imenem i imidzhem [Dmitry Aleksandrovich Prigov. Between Name and Image]. In *Literaturnaya gazeta*. No. 19. May 12, pp. 3–7.

Grois, B. (1979). Moskovskii romanticheskii kontseptualizm [Moscow Romantic Conceptualism]. In *A–Ya. Zhurnal neofitsial'nogo iskusstva*. Paris, N. Y., Moscow, A–Ya. No. 1, pp. 3–11.

Huizinga, J. (2011). *Chelovek igrayushchii. Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury* [Homo ludens. Experience in Determining the Playful Element of Culture]. St Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha. 416 p.

Kabakov, I. (2003). O khudozhnike-personazhe [About the Character-Artist]. In *Zerkalo*. Tel-Aviv, S. n. No. 21–22.

Kabakov, I. (2008). 60–70e... *Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60s–70s... Notes on Unofficial Life in Moscow]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 365 p.

Leiderman, Yu. (2015). Pesnya “Tovarishch” [The *Tovarishch* Song]. In *Nigilist. Produktivna Ruinatsiya* [website]. November 22. URL.: <http://www.nihilist.li/2015/11/22/pesnya-tovarishh/> (accessed: 20.12.2020).

Monastyrskii, A. (2008). V dialoge s V. Zakharovym i Yu. Leidermanom. O terminologii moskovskogo kontseptualizma [In Dialogue with V. Zakharov and Yu. Leiderman: On the Terminology of Moscow Conceptualism]. In *Khudozhestvennyi zhurnal* [website]. No. 70. December. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/70/on-terms/> (accessed: 20.12.2020).

Monastyrskii, A. (Ed.). (1999). *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Glossary of Terms of the Moscow Conceptual School]. Moscow, Ad Marginem, 221 p.

Pepperstein, P. (2001). Glyadya na vodopad. Bivis i Bat-Khed na MTV [Looking at the Waterfall. Beavis and Butt-Head on MTV]. In *Neprikosnovennyi zapas* [website]. No. 4. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2001/4/pepper.html> (accessed: 20.12.2020).

Pepperstein, P. (2014). Vstupitel'naya stat'ya [Preface]. In *Viktor Pivovarov. Katalog v 2 kn.* Moscow, Artguide Ed., Muzei MAGMA. Book 1, pp. 7–14.

Ryklin, M. (1992). *Terrorologiki* [Terrorologicians]. Tartu, Moscow, Eidos. 114 p.

Shestakov, V. P. (2002). Filosofiya i tennis [Philosophy and Tennis]. In *Voprosy filosofii*. No. 8, pp. 42–51.

Tupitsyn, V. (1997). “Drugoe” *iskusstva* [The “Other” of Art]. Moscow, Ad Marginem. 352 p.

Viktor Pivovarov. Katalog v 2 kn. [Victor Pivovarov. Catalogue. 2 Books]. (2014). Moscow, Artguide Editions, Muzei MAGMA. Book 1. 197 p.

Wittgenstein, L. (1994). *Filosofskie raboty* [Philosophical Investigations]. Moscow, Gnozis. 612 p.

Zlydneva, N. (2008). *Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoi kul'tury XX veka* [Image and Word in the Rhetoric of Russian Culture of the 20th Century]. Moscow, Indrik. 304 p.

The article was submitted on 24.12.2020